

O avesso da comunicação: tecnoestéticas do ruído e a semiótica crítica em Deleuze¹

Claudio ABRAÃO FILHO²
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Universidade Nove de Julho

Resumo

O artigo aborda conceitos-chave na obra de Deleuze na elaboração de uma semiótica crítica do ruído, apta a captar dimensões políticas imanentes a certas práticas artísticas contemporâneas – nomeadamente, o *circuit-bending* e a *glitch art*. Tal projeto semiótico postula (1) a transversalidade entre domínios da estética, política, técnica e epistemologia; (2) a conjugação de profundidades (corpos, materialidades) e superfícies (imagens, cores, sons) numa abordagem materialista e acontecimental do sentido e (3) a superação de posições transcendentais de crítica rumo a uma ideia de crítica imanente, ou praxiológica. Ao longo do texto são comentados artistas e projetos pertencentes ao *corpus* da pesquisa.

Palavras-chave

Semiótica crítica; comunicação; ruído; circuit-bending; *glitch art*

Introdução

Para além da expressão que o nomeia, o projeto de uma “semiótica crítica” não deve soar impossível a leitores iniciados no que se convencionou chamar “pós-estruturalismo”. Herdeiros da virada linguística que marcou as ciências humanas em meados do século XX, autores como Foucault, Deleuze e Guattari desenvolveram perspectivas teóricas nas quais a análise da linguagem e dos sistemas de signos que funcionam em uma determinada sociedade deve contemplar uma dimensão política fundadora. Em seu pensamento constam elementos para uma semiótica crítica da comunicação atenta a sujeições e resistências que têm lugar na linguagem socialmente produzida e circulada, principalmente – no que tange ao presente artigo – através dos objetos técnicos de comunicação. De uma semiótica puramente formal, passa-se a uma semiótica das forças e dos agenciamentos; de uma teoria da comunicação hermenêutica, ao estudo de agenciamentos a partir dos quais a comunicação se torna acontecimento.³

Especificamente, cumprirá verificar em que medida esse projeto semiótico se habilita ao estudo de dimensões políticas em práticas estéticas que lidam com a questão do ruído. Do ponto de vista da teoria, adota-se posição afim à de Foucault, que estudou a

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado entre 5 e 9 de setembro na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

² Doutorando em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e professor do curso de Publicidade e Propaganda da Uninove. E-mail: claudioabraaof@gmail.com.

³ Reportamo-nos a importantes sistematizações dessa matéria feita em Silva et al. (2013) e outros documentos do Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC).

loucura para fazer uma crítica da razão, ou das racionalidades vigentes. Assim, estuda-se o ruído para fazer a crítica da comunicação como campo de conhecimento e sistema técnico de articulação da vida social e política. Se o ruído é um conceito, pretende-se rastrear, em modo arqueológico, sua constituição e validação nos campos da teoria comunicacional, da arte e da técnica. Afinal,

a história de um conceito não é, de forma alguma, a de seu refinamento progressivo, de sua racionalidade continuamente crescente, de seu gradiente de abstração, mas a de seus diversos campos de constituição e de validade, a de suas regras sucessivas de uso, a dos meios teóricos múltiplos em que foi realizada e concluída sua elaboração. (FOUCAULT, 2014, p. 5).

Evidentemente, será inviável dar conta desse projeto em algumas páginas. Nelas, o leitor encontrará comentários sobre duas tecnoestéticas contemporâneas, o *circuit-bending* e a *glitch art*, a partir de conceitos-chave da semiótica crítica configurada no pensamento pós-estruturalista, como um todo, e de Gilles Deleuze, em particular. Nos princípios e modos de fazer de ambos movimentos estéticos, o aparato conceitual deleuziano permite vislumbrar modos de crítica capazes de superar tanto posições transcendentistas quanto a clivagem paralisante entre apocalípticos e integrados, dando a pensar outras estratégias teóricas e práticas no trato com as tecnologias digitais.

Nesse sentido, quando são evocadas "dimensões políticas na comunicação" ou no ruído, não se entende com isso o estudo dos usos e funções, atuais ou potenciais, dos meios técnicos no domínio da política *strictu sensu*, isto é, a dos partidos políticos, dos processos eleitorais e de participação democrática. Voltamo-nos para uma política inerente ao aparato técnico, que, agenciado socialmente, programa e modula modos de ver, sentir e fazer segundo uma lógica capitalista-utilitária embutida nos aparelhos (*hardware*) e programas (*software*) de comunicação vigentes. É na política dos objetos técnicos que *circuit-bending* e *glitch art* produzem sua interferência.

Pensamento e transversalidade no projeto de uma semiótica crítica

Para Deleuze, pensar não é uma atividade para a qual os homens estariam naturalmente aptos, uma capacidade humana inata ou o mero exercício de uma faculdade – como em “penso, logo existo”. Pensar é algo que deve acontecer ao pensamento pelo exercício de uma violência. Povoado por virtualidades, ele não é a representação do que existe, mas a criação diferenciadora do que ainda não existe. Na síntese de Tatiana Salem Levy, “pensar não é natural, mas deve suceder ao pensamento; não é saber, mas criação; não é conhecimento, mas experimentação” (2011, p. 129). Assim,

pensamos apenas quando não sabemos, quando não temos certeza alguma, quando somos violentados por uma força. [...] A experiência do pensamento não nos leva à razão, mas, ao contrário, nos leva ao impensado de todo pensamento [...]. Esse impensado aparece como o impoder de pensar, que é a condição de qualquer pensamento [...] (ibid., p. 124).

Essas linhas evidenciam a aproximação original entre filosofia e arte no pensamento deleuziano. Ao pensamento, o filósofo atribui um princípio operatório análogo àquele da arte, especialmente de vanguarda: fazer nascer o novo por um processo imanente de experimentação. Com efeito, se o pensamento é uma forma de criação e de experimentação conceitual, seriam as criações e experimentações artísticas a forma de um pensamento crítico possível? Os dois caminhos não são simétricos: enquanto a filosofia se ocupa da criação de conceitos, a arte compõe com blocos de sensações, compostos de perceptos e afetos (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 193). A questão então se desloca: como podem os perceptos e afetos da arte suscitar ou atualizar um pensamento que não seja meramente estético, mas sobretudo político? E, mais especificamente: em que medida os perceptos e afetos nas artes estudadas são capazes de produzir um pensamento político sobre a comunicação?

A questão recobra a transversalidade radical entre domínios da epistemologia, da política, da estética e da comunicação. Aproximamo-nos daquilo que Badiou (2002, p. 9), em outro contexto, chama de inestética: "uma relação da filosofia com a arte, que, colocando que a arte é, por si mesma, produtora de verdades, não pretende de maneira alguma torná-la, para a filosofia, um objeto seu". Assim como a inestética descreve "efeitos intrafilosóficos" produzidos pela existência de algumas obras de arte, a semiótica crítica deve auxiliar na apreensão de "efeitos intrapolíticos" presentes nas experiências de linguagem mediadas por objetos e dispositivos tecnomediáticos.

A intuição se confirma pela célebre passagem dos *Mil platôs*, em que afirmam Deleuze e Guattari: "a linguagem é caso de política antes de ser caso de linguística" (1995b, p. 97). À visão transmissiva da linguagem e da comunicação, os autores contrapõem uma noção não-hermenêutica, materialista e construtivista segundo a qual palavras e signos são ferramentas; regras gramaticais e sintáticas, marcadores de poder. Mais do que representar uma realidade exterior e preexistente, a linguagem constrói ativamente um mundo organizado segundo regras imediatamente políticas. "A linguagem não é mesmo feita para que se acredite nela, mas para obedecer e fazer obedecer" (1995b, p. 12).

Pensar a produção e a circulação da linguagem, hoje, implica necessariamente uma consideração crítica a respeito dos meios técnicos e tecnológicos de comunicação;

consideração que deve levar em conta não somente conteúdos veiculados, mensagens circuladas, mas rede material que configura a condição de possibilidade dessa circulação, seus modos de construção e operação, os dispositivos nos quais funcionam etc. “A linguística não é nada fora da pragmática (semiótica ou política) que define a efetuação da *condição* da linguagem e o *uso* dos elementos da língua” (ibid., p. 27, grifos dos autores). A questão consiste, então, em abrir a linguagem para seu fora, onde circulam as forças que fazem dela um problema político:

Enquanto a linguística se atém a constantes – fonológicas, morfológicas ou sintáticas – relaciona o enunciado a um significante e a enunciação a um sujeito, perdendo, assim, o agenciamento, remete as circunstâncias ao exterior, fecha a língua sobre si e faz da pragmática um resíduo. [...] [A] pragmática é uma política da língua. (Ibid., p. 22-23).

A visada pragmática sobre a linguagem implica no reconhecimento do sentido e da comunicação como fulguração de um acontecimento que se efetua no agenciamento. Nas semióticas tradicionais, como a de Saussure, a estrutura é pensada como possível que se realiza (cf. SILVA, 2013, p. 4-5) – regras de seleção e de composição num sistema de signos determinado –, e o realizado já consta circunscrito no possível, que delimita o realizável. O que o par possível-realizado não consegue problematizar, continuam Silva et al., “são as condições de criação que, segundo Deleuze, operam no par virtual-atual” (ibidem).

Entre ambos, há diferença de natureza, porque o virtual, ao se atualizar, difere de si, desloca-se do tempo puro que o caracteriza para circunscrever-se em coordenadas espaço-temporais. A ação do virtual – que é da ordem da univocidade do ser – leva à maior radicalização da ideia de que *todo sentido provém do não sentido*. O não sentido aqui pertence não a um regime de signos, mas ao plano de consistência que articula como máquina abstrata funções de diferenciação da matéria. (Ibidem, grifo nosso).

Essa ideia de não sentido será abordada adiante. Antes disso, cabe salientar que Deleuze e Guattari não refutam completamente as semióticas da significação e empreendem uma atualização do paradigma linguístico de Hjelmslev, especialmente no que diz respeito à articulação entre matéria e linguagem, entre planos de conteúdo e de expressão. Os agenciamentos de conteúdo são ligados a estados de coisas e regimes de corpos, enquanto os agenciamentos de expressão, a regimes de signos. Juntos, formam máquinas semióticas abstratas, agenciamentos maquínicos.

Por conteúdo não se deve entender a mão e as ferramentas, mas uma máquina social técnica que a elas preexiste e constitui estados de força ou formações de potênica. Por expressão não se deve apenas entender a face e

a linguagem, nem as línguas, mas uma máquina coletiva semiótica que a elas preexiste e constitui regimes de signos. (1995a, p. 101).

Pode-se atingir a dimensão política e crítica das práticas do *circuit-bending* e da *glitch art* pela atualização/tradução desses conceitos ao contexto da cibercultura, em que agenciamentos comunicacionais e sistemas de signos são articulados majoritariamente por objetos técnicos e linguagens digitais produzidos e circulados segundo uma lógica agressiva de reciclagem estrutural (cf. TRIVINHO, 2007). A fase atual do capitalismo – aqui chamada cibercultura – consiste num grande empreendimento de captura da máquina coletiva semiótica, dinamizada por objetos e linguagens que submetem a comunicação a lógicas sutilizadas de servidão. Em modo transversal, será necessário pensar a comunicação entre técnica, estética, política e epistemologia. Que tipo de resistência pode ter lugar aí, sem cair no abandono tecnóforo de posturas apocalípticas ou melancólicas?

A opção por uma abordagem semiótica que contemple dimensões políticas nas materialidades da comunicação pode parecer um contrassenso, justamente numa época que se autodenomina "imaterial", ou "desmaterializada". Essa visão ignora que "desmaterializado" se refere a um modo de semiotização em que a infraestrutura dos meios de produção torna-se imperceptível ou efêmera. Uma das principais questões nas tecnoestéticas do ruído será trazer de volta ao primeiro plano perceptivo essa materialidade ofuscada, escondida. Antes disso, cumpre elaborar (muito sumariamente) a relação entre sentido e não sentido no projeto deleuziano.

Nas dobras do (não) sentido

Na *Lógica do sentido*, Deleuze constrói uma análise da linguagem a partir da filosofia estoica e de paradoxos que pululam na obra de Lewis Carroll. A filosofia estoica da linguagem postulava que tudo o que existe são corpos e misturas entre corpos. Quando dois ou mais corpos se encontram e se misturam, tem-se um estado de coisas que gera, como efeito de superfície, um novo tipo de ser, um extra-ser: os incorporais. Comer e falar são dois acontecimentos que sobrevêm à boca conforme ela esteja macerando alimentos ou articulando sons. Comer e falar são acontecimentos que desterritorializam e reterritorializam, a cada vez, os dentes, a língua, os lábios etc.

Lewis Carroll escreve: “Alice cresce”. Segundo a lógica acontecimental do sentido, ela se torna a um só tempo maior do que era, mas também menor do que se tornou. Essa é a dinâmica do acontecimento: um ponto que divide a linha do tempo em dois, com vetores

que percorrem os dois sentidos ao mesmo tempo. Outro exemplo: na lógica acontecimental, não se diz que "a árvore é verde", mas que a árvore verdeja. Nesse caso, o atributo da árvore é o acontecimento expresso pelo verbo "verdejar" – este "não é uma qualidade na coisa, mas um atributo que se diz da coisa e que não existe fora da proposição que o exprime" (DELEUZE, 2011, p. 22). Ou ainda: "estrela da noite" e "estrela da manhã" são dois acontecimentos que envolvem o planeta Vênus, conforme ele seja visto no crepúsculo ou na aurora.

O sentido só existe na proposição que expressa um estado de coisas. Ele circula no espaço topológico entre a profundidade de corpos em misturas e a superfície de articulação dos signos. Nunca nas coisas em si mesmas, nem na linguagem como pura significação autorreferente.⁴ O sentido se dá na articulação de séries heterogêneas, uma "significante" e outra "significada". Essa ideia se aproxima bastante do estruturalismo de Saussure, com a diferença de que se reserva um maior dinamismo para a estrutura, pois se "reconhece a possibilidade de inversão de funções dependendo do jogo estrutural em que se insiram" (SILVA et al., p. 7).

Outro aspecto marca a heterodoxia dessa teoria do sentido, fundamental no contexto presente: a função reservada ao não sentido, ou não-senso (*nonsense*). Entre sentido e não sentido, Deleuze estabelece uma relação que não é de simples oposição, como é aquela, análoga, entre verdadeiro e falso. Ele postula entre ambos um "tipo original de relação intrínseca, um modo de co-presença" (DELEUZE, 2011, p. 71). Ao conceito de não-senso como deficiência de sentido, Deleuze opõe um conceito de sentido que é um excesso produzido pelo não-senso como uma doação de sentido. O não-senso

não possui nenhum sentido particular, mas se opõe à ausência de sentido e não ao sentido que ele produz em excesso sem nunca manter com seu produto a relação simples de exclusão à qual gostaríamos de reduzi-lo. O não-senso é ao mesmo tempo o que não tem sentido, mas que, como tal, opõe-se à ausência de sentido, operando a doação de sentido (ibid., p. 74).

Nessa perspectiva, o sentido não é uma jazida original que se trata de descobrir ou restaurar, mas "algo a produzir por meio de novas maquinações" (ibid., p. 75). A paradoxal tarefa a ser empreendida é compreender as tecnoestéticas preocupadas com a questão do ruído na cultura contemporânea como a criação de novas maquinações e sentidos a partir

⁴ Nas palavras do filósofo, "o sentido não é nunca apenas um dos dois termos de uma dualidade que opõe as coisas e as proposições, os substantivos e os verbos, as designações e as expressões, já que é também a fronteira, o corte ou a articulação da diferença entre os dois" (DELEUZE, 2011, p. 31).

das quais seria possível elaborar outras formas de crítica e resistência ao presente, saturado de comunicação e, no entanto, pobre em sentidos.

Tecnoestéticas do ruído: por um modelo de crítica praxiológica

Do futurista Luigi Russolo (1916) à artista-pesquisadora contemporânea Rosa Menkman (2011), é relativamente ampla (e subterrânea) a trajetória do ruído no domínio das produções artísticas e do pensamento estético. Como o espaço deste artigo não permitirá fazer a arqueologia refinada desse conceito, buscamos algumas reverberações no *circuit-bending* de Reed Ghazala e na *glitch art* de Rosa Menkman. Ambas são configurações de tecnoestéticas do ruído, uma para a era eletrônica analógica (Ghazala); outra, para a era digital (Menkman). Como tais, estabelecem-se no espaço intersticial entre técnica e estética, desviando objetos técnicos de sua eficácia meramente funcional.⁵ Trata-se agora de examinar como esses dois modos da *praxis* (técnica e estética) se articulam nessas poéticas do ruído.

O *circuit-bending*⁶ é um procedimento artístico caracterizado pela modificação material (ou dobra) de circuitos eletrônicos para construção de instrumentos musicais, pedais de efeitos sonoros ou até visuais. É uma tecnoestética do ruído que encontra suas condições de possibilidade na “revolução eletrônica” (cf. BURROUGHS, 2005). Os artistas recuperam circuitos de brinquedos, jogos eletrônicos e até eletrodomésticos descartados, para, num gesto ambivalente de (des)construção, modificar fisicamente esses circuitos. Modificações comuns são a instalação de potenciômetros e transistores ou a pura e simples deformação de componentes do circuito.

Pela natureza das tecnologias eletrônicas, é possível produzir sons e imagens visuais com os circuitos. Quando dobrados, o resultado sonoro são geralmente ruídos inauditos, vibrações inesperadas, sons tonitruantes que irrompem como o berro de um ser dissecado em vida. Se os procedimentos do artista forem longe demais, o circuito pode acabar danificado irreversivelmente e parar de funcionar. O segredo, então, está no ajuste fino de um limite: quão longe é possível ir na deformação de um circuito sem que ele deixe de produzir um *output*?

O procedimento estético do *circuit-bending* adquire seu maior potencial crítico quando segue alguns princípios: (1) trabalhar a partir de eletrônicos de consumo (*consumer*

⁵ A respeito do *continuum* postulado entre técnica e estética, veja-se o importante contributo de Gilbert Simondon (2012 [1982]) em carta escrita a Jacques Derrida para a definição de uma “tecnoestética”.

⁶ O nome foi cunhado pelo “guru” Reed Ghazala, um dos precursores dessa técnica que, embora não seja propriamente pesquisador ou acadêmico, publicou textos a respeito (2004, 2005).

electronics); (2) dissecar, num movimento de desconstrução-construção, equipamentos e circuitos para produzir, em suas entranhas, modificações que alterem funções originalmente programadas por engenheiros e tecnólogos; (3) propor, ao final do processo, um novo modo de uso para tais tecnologias, baseado na criação e na experimentação.⁷

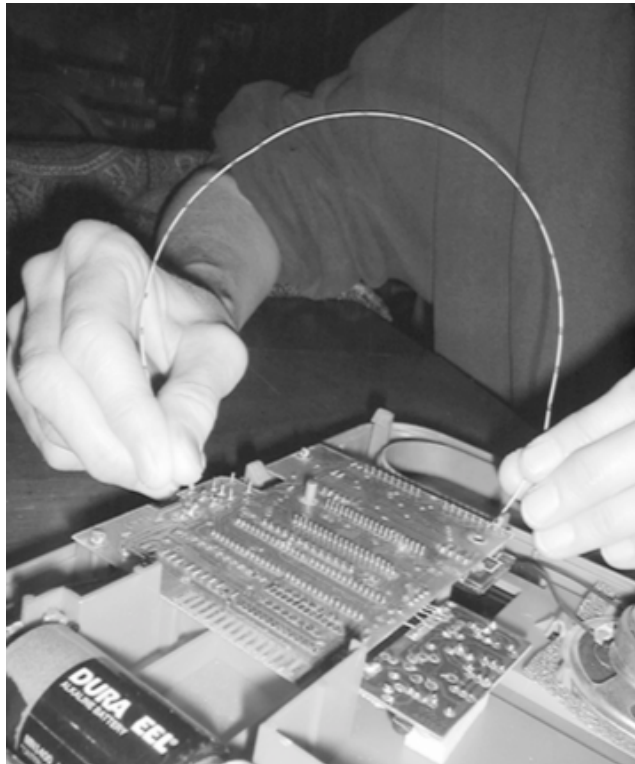


Figura 1: circuit-bending em ato. **Fonte:** Reed Ghazala (2004).

Esse *ethos* da interferência presente no *circuit-bending* se conecta com o interessante conceito de crítica de Vilém Flusser. A crítica "é o ato graças ao qual um fenômeno é rompido para que se veja o que está por trás dele. Quando uma criança abre a barriga de uma boneca para olhar dentro dela, isso é um ato de crítica" (FLUSSER, 2014, p. 45). Tecnologias de comunicação são construídas como caixas-pretas: fornecem *outputs* a partir de *inputs*. O complexo processo entre um e outro – físico-químico, no caso da câmera fotográfica; físico-lógico, no caso do computador – é território de *experts*: engenheiros, cientistas da informação e outros tecnólogos que projetam as máquinas a partir de saberes especializados. Para a imensa maioria das pessoas, as caixas-pretas continuarão fechadas, e o funcionamento de seus processos, secreto. Segundo o princípio do DIY (*do it yourself*), o *circuit-bending* procura romper com essa passividade. Para os "dobradores de circuitos",

⁷ É possível traçar relações entre *circuit-bending* e vários outros movimentos estéticos que trabalharam a partir de objetos e imagens do cotidiano como modo de fazer, por meio da arte, uma crítica social e política. Os grupos de vanguarda, dos dadaístas aos construtivistas, em maior ou menor grau, demonstravam preocupações dessa ordem.

desconstruir e modificar tecnologias de consumo sem conhecimentos especializados é um princípio imanente de experimentação e de crítica.⁸

Em chave deleuziana, objetos técnicos podem ser pensados como a realização de um possível, construído segundo combinações regradas de elementos distintos. São programados segundo uma *gramática tecnológica* que comporta agenciamentos materiais e imateriais. O artista que (des)constrói produz, nesses objetos, dobras que atualizam um objeto virtual, que se diferencia de si nessa passagem. Metodologicamente, não cabe a interpretação hermenêutica de sons e imagens gerados com tais procedimentos, mas a descrição dos gestos e atos eles mesmos, enquanto traçam linhas de experimentação que submetem os objetos mediáticos a uma variação. Essa variação não é uma figura da transgressão e da transcendência, mas da imanência.

Quando se invoca uma transcendência, interrompe-se o movimento, para introduzir uma interpretação em vez de experimentar. [...] Os processos são devires, e estes não se julgam pelo resultado que os findaria, mas pela qualidade dos seus cursos e pela potência de sua continuação [...]. (DELEUZE, 1992, p. 187).

A *glitch art*, por sua vez, é uma estética do ruído digital. Herda boa parte dessas preocupações, atualizando-as para a era das tecnologias digitais. No lugar da dobra de circuitos, que era um método para tecnologias eletrônicas analógicas, artistas do final dos anos 1990 e início dos 2000 começaram a experimentar com formas de *databending* ("dobra de dados", literalmente), forma de modificar a infraestrutura imaterial de arquivos digitais, isto é, seu código. Uma estratégia comum é a utilização de programas (*softwares*) para fins que não são propriamente os seus. Por exemplo, abrir uma imagem em formato JPEG num editor de texto ou de áudio fará com que o *software* leia e exiba aqueles dados segundo outra lógica. No editor de texto, a imagem se transforma em longas páginas de código (letras, números e outros caracteres). No de áudio, em sons e ruídos.⁹ Passa-se, então, à edição manual de linhas de texto – removem-se linhas, multiplicam-se alguns trechos, outros ainda são simplesmente inseridos (sem lógica alguma de programação). Após salvar o arquivo de texto, a imagem terá sofrido alterações estéticas imprevistas – deslocamentos, manchas de cor, pixels "mortos" ou multiplicados etc.

⁸ Em interessante artigo dedicado à prática, Jussi Parikka e Garnet Hertz (2012) sugerem que o *circuit-bending* seria a arqueologia da mídia transformada em método artístico.

⁹ O processo é conhecido como *data sonification*, "sonificação de dados".



Figura 2: Imagem digital de Rosa Menkman (*databending*).

A glitch art habita o "entre" meios: editar imagens ou músicas com o Microsoft Word, por exemplo, é um modo de conjurar ruídos e erros (ou *glitches*) oriundos da inadequação desse *software* para lidar com aquele tipo de arquivo digital. A produção de ruídos é o sentido mais próprio dessas práticas.

Em linguagem bastante deleuziana, ou pelo menos pós-estruturalista, o *Glitch art manifesto* de Rosa Menkman (2011, p. 11) sintetiza os princípios desse programa estético: "empregue dobras e quebras como metáforas da diferença", "manipule, dobre e quebre qualquer *medium* até o ponto em que ele se transforma em algo novo", "use *glitches* para levar qualquer *medium* a um estado de hipertrofia, para (subsequentemente) criticar sua política inerente". Esse é, em suma, o projeto de crítica praxiológica presente em ambas tecnoestéticas do ruído: abrir caixas-pretas; produzir em seu interior dobras e modificações experimentais; criticar a política embutida na materialidade dos meios técnicos e desviá-los de seus usos programados.

Serão os espectadores capazes de apreender todo esse intento crítico ao se deparar com uma imagem da *glitch art*, ou ao ouvir o ruído produzido pelo circuito de um antigo brinquedo eletrônico? Esse tipo de questão não tem lugar nesta pesquisa, que não prevê estudos de recepção. Ademais, problemas como esse só fazem sentido no contexto de um estudo hermenêutico fundado sobre o solo do ideal de intersubjetividade, particularmente criticado por Deleuze. Do ponto de vista de sua semiótica crítica, política e materialista, não é na comunicação e na partilha de significados que se coloca o problema da arte, mas na criação e na experimentação que tem como horizonte último a crítica das formas de vida no capitalismo. Uma estética da criação, portanto. É preciso fazer nascer, a partir da

experiência do ruído, da incomunicação e do não sentido, outra comunicação – uma contracomunicação possível.

Talvez a fala, a comunicação, estejam apodrecidas. Estão inteiramente penetradas pelo dinheiro não por acidente, mas por natureza. É preciso um desvio da fala. Criar foi sempre coisa distinta de comunicar. O importante talvez venha a ser criar vacúolos de não-comunicação, interruptores, para escapar ao controle. (DELEUZE, 1992, p. 221).

Considerações finais

Quando o *medium* falha conspicuamente, e especialmente se falha de maneiras novas, o ouvinte acredita que algo está acontecendo para além dos seus limites.
Brian Eno (1996, p. 283)¹⁰

A citação de Brian Eno neste contexto não é fortuita. Citar artistas não deve ser uma prática malvista quando se postula uma aproximação original entre pensamento e arte. Em 1995, ele fazia previsões num tom que viria a marcar toda o discurso da *glitch art*:

O que você hoje acha esquisito, feio, desconfortável e sujo em um novo *medium* certamente se tornará sua assinatura. Distorção de CDs, os trancos do vídeo digital, o som porcaria dos 8-bit – tudo isso será celebrado e emulado assim que puder ser evitado. É o som da falha: muito da arte moderna é o som de coisas fora de controle, de um *medium* levado a seu limite e ruptura. A guitarra distorcida é o som de algo alto demais para o *medium* que o transmite. (ENO, 1996, p. 283, tradução nossa).¹¹

Deleuze fornece uma imagem do pensamento que se contrapõe inteiramente a certa filosofia da comunicação povoada por universais que “forneceriam as regras de um domínio imaginário dos mercados e da mídia (idealismo intersubjetivo)” (1992a, p. 13). Afinal, “não nos falta comunicação, ao contrário, nós temos comunicação demais, falta-nos criação. *Falta-nos resistência ao presente*” (ibid., p. 130, grifo nosso). Em outro contexto, o filósofo fala ainda na necessidade de se instaurar “vacúolos de não-comunicação” para superar essa comunicação que, integrada ao sistema capitalista, comparece inteiramente “apodrecida”.¹²

¹⁰ Tradução nossa do original, em inglês: "When a medium fails conspicuously, and especially if it fails in new ways, the listener believes something is happening beyond its limits".

¹¹ Do original, em inglês: "Whatever you now find weird, ugly, uncomfortable and nasty about a new medium will surely become its signature. CD distortion, the jitteriness of digital video, the crap sound of 8-bit - all of these will be cherished and emulated as soon as they can be avoided. It's the sound of failure: so much modern art is the sound of things going out of control, of a medium pushing to its limits and breaking apart. The distorted guitar sound is the sound of something too loud for the medium supposed to carry it."

¹² Sem mencioná-lo explicitamente, a "comunicação apodrecida" criticada por Deleuze e Guattari é aquela da ação comunicativa de Habermas. Identificado como "idealismo intersubjetivo", o modelo do filósofo alemão falharia como paradigma crítico da comunicação por apostar nela todas as suas fichas, no momento histórico em que o capitalismo, após Maio de 1968, adota a comunicação como paradigma de seu próprio funcionamento, tanto no domínio da produção como no do consumo. "A filosofia da comunicação se esgota na procura de uma opinião universal liberal como consenso, sob o

Daí o interesse pelas tecnoestéticas do ruído: elas seriam uma forma de resistir a esse presente inundado por comunicação, fornecendo a ele um espelho invertido no qual objetos e signos da comunicação contemporânea são deformados e dobrados para produzir ruídos que seriam a expressão de uma resistência no domínio da linguagem socialmente produzida e circulada por objetos técnicos de consumo.

Circuit-bending e *glitch art* partilham de um princípio de operação tecnologias de consumo através de um *ethos* de interferência, desconstrução e refuncionalização, modificando caixas-pretas a partir de conhecimentos amadores. Eles constituem uma maneira de operar que "nos lembra que os usuários consistentemente reapropriam, customizam e manipulam produtos de consumo de maneiras inesperadas, mesmo quando o funcionamento interno dos dispositivos é intencionalmente projetado como território especializado" (PARIKKA; HERTZ, 2012, p. 426). Assim, procuramos demonstrar que o ruído é uma estratégia estética e uma crítica política (des)construtivista às sociedades de controle. Mais do que uma crítica transcendente ou transgressiva, uma linha imanente de experimentação que liga a arte, a técnica e a vida. Resta avançar nessa hipótese para dar conta de aspectos que não foram possíveis tratar neste artigo.

Esse acontecimento comunicacional que tem lugar no além-limite dos próprios *media*, assinalado na epígrafe dessas considerações finais, será o *locus* privilegiado de desenvolvimento para outra teoria da comunicação.

Referências bibliográficas

BADIOU, A. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BURROUGHS, W. S. **The electronic revolution**. [S.l.]: Ubu Classics, 2005.

DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995a.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995b.

ENO, B. **A year with swollen appendices**. London: Faber and Faber, 1996.

qual encontramos as percepções e afecções cínicas do capitalismo em pessoa" (1992, p. 174). De paradigma de resistência à colonização do mundo da vida pelo mundo sistêmico, a comunicação se tornou um importante mecanismo no funcionamento desse sistema.

FLUSSER, V. **Comunicologia**: reflexões sobre o futuro. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

GHAZALA, R. The folk music of chance electronics: circuit-bending the modern coconut. **Leonardo**, vol. 14, p. 96-104, 2004.

_____. **Circuit-bending**: build your own alien instruments. Indianapolis: Wiley Publishing, 2005.

LEVY, T. S. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MENKMAN, R. **The glitch moment(um)**. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2011.

PARIKKA, J.; HERTZ, G. Zombie media: circuit bending media archaeology into an art method. **Leonardo**, vol. 45, n. 5, p. 424-430, 2012.

RUSSOLO, L. **L'arte dei rumori**. Milano: [S.n.], 1916.

SILVA, A. R. et al. Deleuze e a semiótica crítica. **Semeiosis**, 2013. Disponível em: <<http://www.semeiosis.com.br/deleuze-e-a-semi%C3%B3tica-cr%C3%ADtica/>>. Acesso em: 12 jan. 2016.

SIMONDON, G. On techno-aesthetics. **Parrhesia**, n. 14, p. 1-8, 2012.

TRIVINHO, E. **A dromocracia cibercultural**: lógica da vida humana na civilização mediática avançada. São Paulo: Paulus, 2007.